

# „Hier Evas Schatten...“

## Über ein intertextuelles Beziehungssystem in Georg Trakls später Dichtung<sup>1</sup>

Im Aufsatz wird ein *intertextuelles* Beziehungssystem umrissen, das in Trakls später Dichtung eine relevante Rolle spielt und dessen Erkennung in vieler Hinsicht zu ihrer kohärenten Erklärung beiträgt. Ein wesentlicher Teil seiner Poesie kann durch eine latente Auseinandersetzung zwischen der biblischen *Unheils- und Heilsgeschichte* charakterisiert werden, die, teils parallel, teils kontrapunktisch, einen Bogen vom Sündenfall zum apokalyptischen Untergang wie auch vom Sündenfall zur heilsgeschichtlichen Erlösung bilden. Ein Trakl-spezifisches Kennzeichen dieses Konflikts ist darin zu sehen, dass er sich grundsätzlich innerhalb der gespaltenen Figur des Ich oder in manchen Fällen innerhalb der ebenfalls zwiespältigen Geschichte des Abendlandes und der Großstadtwelt realisiert. Zu betonen ist andererseits, dass der Konflikt von Unheils- und Heilsgeschehen in den Textwelten nur selten explizit ausgetragen wird. Vielmehr wird er durch die *Konstruktionsprinzipien* und ihre Kombinationen vergegenwärtigt, die dem Aufbau der Textwelten zugrunde liegen. Aus dem umfassenden Komplex biblisch-intertextueller Bezüge sollen in diesem Beitrag der Problemkreis des *Sündenfalls* und sein zeitlich-historisches Fortleben sowie ihre gleichzeitigen Transzendierungsversuche am Beispiel konkreter Gedichtanalysen dargestellt werden.

### 1.

Die abstrakte Komposition von Trakls Textwelten lässt sich mittels weniger Grundprinzipien und ihrer Kombinationen kennzeichnen. Zu ihnen gehören die medialen Strukturen der Tages- und Jahreszeitenzyklen, die Transparenzakte, die Spaltung des Ich sowie die Untergangsprozesse und ihre Transzendierungsversuche.<sup>2</sup> Die Textwelten

1 Die ‚späte Dichtung‘ bezieht sich auf die von Kemper als dritte und vierte Werkphase bezeichnete Periode, das heißt die Zeit seit Ende 1912 bis zum Tod des Dichters im November 1914 (Vgl. Kemper, Hans-Georg: Georg Trakl. In: Grimm, Gunter E. / Max, Frank Rainer (Hg.): Deutsche Dichter. Bd. 7: Vom Beginn bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Reclam 1989, S. 325–338, hier S. 330 und S. 334). Kempers Gliederung ist zwar durchaus zuzustimmen, in diesem Zusammenhang soll jedoch anhand eines Prinzips die semantische Kohärenz der späten Poesie allgemein hervorgehoben werden.

2 Für eine ausführlichere und mit Beispielen illustrierte Darstellung der Grundprinzipien siehe unter anderem Csúri, Károly: Zur semantischen Konstruktion von Trakls Gedichten. In: *Austriaca* (2008), No. 65–66, S. 75–96.



der Gedichte selbst können nach diesem Konzept als metaphorische Modelle der jeweiligen abstrakten Kompositionen betrachtet werden, während sie beide zusammen, stark vereinfachend, die Semantik der Gedichte bilden. Geht man über die Grenze der Einzelgedichte hinaus und versucht ihre Rolle im größeren Zusammenhang zu bestimmen, dann zeigt sich, dass sich dieselben Grundprinzipien global auch auf die zyklischen Strukturen ausdehnen lassen. Berücksichtigt man schließlich in einem weiteren Schritt die intertextuelle Interpretierbarkeit der Grundprinzipien, dann wird man feststellen, dass der überwiegende Teil von Texten oder Textpartien als mögliche Abbildungen von unheils- und heilsgeschichtlichen Fragmenten angesehen werden kann. Sie erfassen die wichtigsten Strukturen des gesamten lyrischen Spätwerks und bilden eine in vieler Hinsicht geeignete Grundlage für eine umfassende Deutung von Trakls Gesamtwerk. Bei den genannten Fragmenten handelt es sich beispielsweise um solche biblischen Narrative wie der Sündenfall, die Kains-Geschichte, der Engelsturz, der Turm zu Babel oder das Abendmahl, Christi Passion, die Kreuzigung und das Weltgericht. Auf ihrer intertextuellen Folie lassen sich zahlreiche Gedichte aus den Zyklen *Gedichte* und *Sebastian im Traum* mit Gedichten aus *Veröffentlichungen im Brenner 1914/15* und den *Gedichten 1912–1914* miteinander vernetzen und in einem gemeinsamen semantischen System vereinen. Im vorliegenden Aufsatz werde ich einige Textbeispiele aus dieser Sicht anführen: Sie sollen die Möglichkeit intertextueller Kohärenzstiftung anhand der Unheils- und Heilsproblematik in Trakls Spätlyrik veranschaulichen.<sup>3</sup>

## 2.

Als erstes Beispiel soll die Erklärung des kurzen Gedichts *Menschheit* aus dem Band *Gedichte* (1913) die intertextuelle Relevanz des Unheils- und des Heilsgeschehens exemplarisch beleuchten.<sup>4</sup>

3 Zu betonen ist in diesem Zusammenhang, dass es sich hier keineswegs um eine derartige Reduzierung von Trakls Texten auf vorgegebene biblische oder dogmatisch-christliche Muster als bestimmende Prinzipien handelt, die einen Teil der Trakl-Interpretationen kennzeichnet. (Siehe dazu zum Beispiel Lachmann, Eduard: Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg: Otto Müller 1954. (= Trakl-Studien I.) Umso weniger als die hier behandelten intertextuellen Bezüge, die in vielen Fällen explizit vorhanden und nicht selten von entscheidendem Belang sind, meist mittelbar, über die Grundprinzipien und ihre metaphorischen Abbildungen in den jeweiligen Textwelten erscheinen, das heißt poetisch strukturiert, zu einem selbständigen System mit eigens generierten Bedeutungsdimensionen transformiert werden.

4 Die im vorliegenden Beitrag behandelten Gedichte werden aus Band I. der Historisch-kritischen Ausgabe von Trakls Dichtung mit der Angabe der Seitenzahl (im Weiteren: HKA I.) zitiert: Trakl, Georg: Dichtungen und Briefe. Hg. von Walther Killy und Hans Szeklenar. 2. ergänzte Auflage. Salzburg: Otto Müller 1987 (1969).



*Menschheit*

Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt,  
 Ein Trommelwirbel, dunkler Krieger Stirnen,  
 Schritte durch Blutnebel; schwarzes Eisen schellt,  
 Verzweiflung, Nacht in traurigen Gehirnen:  
 Hier Evas Schatten, Jagd und rotes Geld.  
 Gewölk, das Licht durchbricht, das Abendmahl.  
 Es wohnt in Brot und Wein ein sanftes Schweigen  
 Und jene sind versammelt zwölf an Zahl.  
 Nachts schrein im Schlaf sie unter Ölbaumzweigen;  
 Sankt Thomas taucht die Hand ins Wundenmal.<sup>5</sup>

Im ersten Teil handelt es sich um eine merkwürdige Schlachtszene, die als eine grausame Massenhinrichtung inszeniert wird. Es ist ja die gesamte Menschheit, die „vor Feuerschlünden aufgestellt“ und damit zum Tode verurteilt ist. Im höllischen Feuer, im Bild von „dunkler Krieger Stirnen“, in den „Schritte[n] durch Blutnebel“ und im schellenden „schwarze[n] Eisen“ zeichnet sich die Vision eines apokalyptischen Untergangs ab. Obwohl die Szene den nahen Tod suggeriert, wird dieser zunächst noch nicht vollzogen. In „Verzweiflung“ und „Nacht“ „traurige[r] Gehirne“ enthüllen sich Krieg, Zerstörung und Verwüstung der Gegenwart, die „Jagd und rotes Geld“ als „Evas Schatten“ und somit unmissverständlich als Folge des Sündenfalls von einst. Die Ursünde bestimmt die Historie der Menschheit als Unheilsgeschichte und verursacht, wie hier vorgezeichnet, ihr apokalyptisches Ende im Grauen, in den „Feuerschlünden“ des Krieges. Der zweite Teil des Gedichts beginnt mit der neutestamentarischen Szene des „Abendmahl[s]“. Gegenüber der Verheerung und dem drohenden Weltende wird plötzlich im „Gewölk“ und dem durchbrechenden „Licht“, im Topos göttlicher Epiphanie, ein Hoffnungsschimmer sichtbar. Die Vision der „versammelt[en] zwölf“ beschwört die Abendmahl-Szene mit den Jüngern Jesu herauf. Im „sanfte[n] Schweigen“ von „Brot und Wein“ sind emblematisch-intertextuell Christi Gedächtnis und Opfertat für die Menschheit präsent. Insoweit wird hier die „vor Feuerschlünden aufgestellte“ und virtuell von Christus erlöste Menschheit, genauer gesagt ihre Unheils- und Heilsgeschichte miteinander konfrontiert. Durch die Unruhe der Jünger, die im Schlaf „unter Ölbaumzweigen“ schreien und damit gesteigert die „Verzweiflung“, die „Nacht in traurigen Gehirnen“ aus dem ersten Teil wiederholen, wird die nachfolgende Szene mit dem Heiligen Thomas vorbereitet, der, an der Auferstehung Christi zweifelnd, „die Hand ins Wundenmal“ taucht – nicht zufällig reimen sich hier „Wundenmal“ und „Abendmahl“. Wie jedoch die Menschheit „vor Feuerschlünden“ nur „aufgestellt“ ist, und wie ihre apokalyptische Vernichtung zwar jederzeit erfolgen kann, aber noch nicht erfolgt ist, so bleiben auch

5 HKA I, S. 43.



Erlösung und Auferstehung am Ende ungewiss, wie dies die „Verzweiflung“ latent bereits im ersten Teil vorwegnimmt und der Zweifel des Heiligen Thomas am Schluss gesteigert wiederholt. Durch „Evas Schatten“, die Folgen der Ursünde, wird zwar die Geschichte der Menschheit in eine Art Unheilsgeschichte verwandelt, sie wird jedoch durch das göttliche Eingreifen, die Erlösungstat Christi, wie sich dies bereits in der Emblematik des Abendmahls andeutet, symbolisch noch abgewehrt. Entsprechend der formalen und emblematischen Zweiteilung des Gedichts bleibt damit das eigentliche Schicksal der Menschheit, der wahre Ausgang des Zusammenstoßes seiner Unheils- und Heilsgeschichte zunächst unentschieden.

### 3.

Die strukturelle Komposition von *Menschheit* zeigt augenfällige Parallelität mit dem kurz danach entstandenen Nachlassgedicht *An Luzifer*. Seine 3. Fassung erweitert und modifiziert die Thematik und den Ausgang der früheren Versionen in bedeutendem Maße. „Geist“ und „Haupt“ werden dem leidenden, schwermütigen, in der Nacht seufzenden Ich zugeordnet, das räumlich jedoch – durch den Kalvarien-Bezug des „grünenden Frühlingshügel[s]“ – unmittelbar mit dem Tiefsten der „Schmerzen“, dem Verbluten „ein[es] sanfte[n] Lamm[es]“, das heißt mit der Passion Christi „vor Zeiten“ verbunden wird:

Dem Geist leih deine Flamme, glühende Schwermut;  
Seufzend ragt das Haupt in die Mitternacht,  
Am grünenden Frühlingshügel; wo vor Zeiten  
Verblutet ein sanftes Lamm, der Schmerzen tiefsten  
Erduldet;<sup>6</sup>

Und doch, trotz der Selbstaufopferung des Erlösers für den Menschen, den „Dunkle[n]“, wählt dieser den Weg des Bösen. Oder er folgt dem Weg von Ikarus, indem er sich in den Himmel erhebt. Da er jedoch, wie einst Ikarus, der „goldenen Scheibe der Sonne“ zu nahe kommt, endet der Versuch mit tödlichem Sturz. Anders als Ikarus damals, der von Daidalos, dem eigenen Vater vor diesem Wagnis gewarnt wurde, wird hier das Ich mittelbar vom göttlichen Vater selbst gewarnt, der in Form eines „Glockenton[s]“ seine „schmerzzerissene Brust“ erschüttert. Der menschliche Übermut<sup>7</sup>, die „[w]ilde Hoffnung“ misst sich mit der göttlichen Macht und scheitert dabei:

6 HKA I, S. 335.

7 Vgl. Biedermann, Hans: *Knaurs Lexikon der Symbole*. Lemma „Ikarus“. Augsburg: Weltbild-Verlag 2002 (1980), S. 215.



Verblutet ein sanftes Lamm, der Schmerzen tiefsten  
Erduldet; aber es folgt der Dunkle dem Schatten  
Des Bösen, oder er hebt die feuchten Schwingen  
Zur goldenen Scheibe der Sonne und es erschüttert  
Ein Glockenton die schmerzzerissene Brust ihm,  
Wilde Hoffnung; die Finsternis flammenden Sturzes.<sup>8</sup>

Die Metapher „Finsternis flammenden Sturzes“ ist einerseits das Gegenbild zu Ikarus' himmlischem Höhenflug. Der Sturz von Ikarus, so erklärt sich das Oxymoron am Ende, verwandelt sich andererseits in ‚Engelssturz‘: das Ich wird zum ‚gefallenen Engel‘, zu einer Art Luzifer-Figur, ironisch einem ‚Lichtbringer‘ mit finsterner, böser Seele. Der luziferische Engelssturz ist gewissermaßen als wiederholter Sündenfall anzusehen, indem der Mensch die gebotene Erlösung durch das „sanfte[s] Lamm“ ablehnt und, statt das Heil zu wählen, der Verlockung des Bösen, dem eigenen Kains-Wesen gehorcht.<sup>9</sup> Oder er sucht erfolglos, was aus anderer Sicht dasselbe bedeutet, seine Gottähnlichkeit unter Beweis zu stellen.<sup>10</sup>

#### 4.

Mit einem „Nachtsturm“ setzt *Die Nacht* ein, in dem das Ich „wilde Zerklüftung“ und „[a]ufgetürmtes Gebirge“ singt, dessen „graue[n] Türme“ in seiner Vision „höllische[n] Fratzen“, „feurige[s] Getier, „[r]auhe[n] Farnen, Fichten“ und „[k]ristallne[n] Blumen“ überfließen:

8 HKA I, S. 335.

9 Das eigene Kains-Wesen, das im Späteren – in mittelbarer Form – den einen Aspekt des gespaltenen Ich bestimmt, erkennt das Ich in expliziter Form bei Trakl in dem frühen Gedicht *Das Grauen* (HKA, I, S. 220). Die 3. Strophe lautet dort wie folgt: „Aus eines Spiegels trügerischer Leere / Hebt langsam sich, und wie ins Ungefähre / Aus Graun und Finsternis ein Antlitz: Kain!“

10 Ausführlich setzt sich mit dem Gedicht Kleefeld auseinander. In seiner Deutung plädiert er für einen „entdämonisierten, heroisierten Luzifer“ und nimmt mit Sloterdijk an, dass die Gnosis durch eine „häretische Sympathie für kluge Schlangen, rebellische Engel und luziferische Paradoxe“ gekennzeichnet wird (zit. nach Kleefeld, Gunther: *Mysterien der Verwandlung. Das okkulte Erbe in Georg Trakls Dichtung*. Salzburg / Wien: Otto Müller 2009, S. 211.) Nicht der Glaube an Christi Erlösungstat befreit von der Sünde, man muss den Weg zur Selbsterlösung finden. Er stimmt der Auffassung zu, die die „Identifikation des Dichters mit der Gestalt Luzifers als eine Distanzierung vom Glauben an das christliche Evangelium auslegt“ (ebd., S. 211). Auf Grund der von mir umrissenen Analyse ist dieser Standpunkt schwer zu akzeptieren. Vor allem deshalb, weil im Gedicht der Mensch, der Christus, den Erlöser wählen könnte, eher dem „Schatten des Bösen“ folgt. Die Konjunktion, die dieser Wahl vorangestellt wird, ist „aber“. Das heißt, der Mensch folgt dem Bösen nicht, weil er sich selbst aus eigener Kraft erlösen und dabei seine Gottähnlichkeit beweisen will. Ginge es tatsächlich um eine positive Gegenkraft, so würde diese kaum als „Böses“ bezeichnet, das nicht zu missverstehen ist. Der Mensch folgt dem Bösen, weil er durch seine „glühende Schwermut“ gelenkt wird und in ihm immer noch das Böse vorherrscht. Er schreitet konsequent auf dem Weg des Unheils weiter voran und wird auch weiterhin vom Teuflichen und Übermütigen angezogen.



Dich sing ich wilde Zerklüftung,  
Im Nachtsturm  
Aufgetürmtes Gebirge;  
Ihr grauen Türme  
Überfließend von höllischen Fratzen,  
Feurigem Getier,  
Rauhen Farnen, Fichten,  
Kristallinen Blumen.  
Unendliche Qual,  
Daß du Gott erjagtest  
Sanfter Geist,  
Aufseufzend im Wassersturz,  
In wogenden Föhren.

Golden lodern die Feuer  
Der Völker rings.  
Über schwärzliche Klippen  
Stürzt todestrunken  
Die erglühende Windsbraut,  
Die blaue Woge  
Des Gletschers  
Und es dröhnt  
Gewaltig die Glocke im Tal:  
Flammen, Flüche  
Und die dunklen  
Spiele der Wollust,  
Stürmt den Himmel  
Ein versteinertes Haupt.<sup>11</sup>

Auf der Folie des Bildkomplexes von ‚Sturm‘ und „Gebirge“ werden gleichsam, die biblischen Muster grob-strukturell imitierend, die Sintflut und der Turmbau zu Babel transparent. Der symbolische Aufstand gegen Gott, der Bau des Turms zu Babel, deutet sich hier in den grauen „Türme[n]“, im „[a]ufgetürmte[n]“ Gebirge wie mittelbar auch in ihrer „höllischen“ Hülle und dem Erjagen Gottes an, die sich in und durch die Imagination des ‚singenden‘, des poetischen Ich konstituieren. Zum andern ist die „[u]nendliche Qual“ – der „Nachtsturm“ und der sintflutartige „Wassersturz“ – gleichsam die himmlische Strafe für das Erjagen Gottes durch das „[a]ufseufzend[e]“ Ich, das sich dann leidend zu einem „[s]anfte[n] Geist“ mildert. Teil 2 dehnt die bisherige eng-individuelle Perspektive bedeutend aus und erfasst die „Völker“, die Menschheit allgemein. Auch „Nachtsturm“ und „Wassersturz“ verstärken sich zu einer „[ü]ber schwärzliche Klippen“, „todestrunken“ stürzenden „erglühende[n] Windsbraut“ und zur „blaue[n] Woge /

11 HKA I, S. 160.



Des Gletschers“, das heißt zu einer Art apokalyptischen Verwüstung und Vernichtung. Zugleich, mitten im Sturm, „dröhnt“ auch „[g]ewaltig“ Gottes warnende Stimme, die „Glocke im Tal“. Die Entsprechung zu dem Luzifer-Gedicht ist nicht zu übersehen: das Böse, das Teuflische, gekennzeichnet durch „Flammen“ und „Flüche“, und insbesondere durch „die dunklen / Spiele der Wollust“, wendet sich erneut gegen Gott. Ähnlich dem „[a]ufgetürmte[n] Gebirge“ zu Beginn „[s]türmt den Himmel / Ein versteinertes Haupt“. Zwei Bilder, durch deren strukturellen Aufbau und motivische Variationen ein intertextueller Bezug durchlässig wird: das aufrührerische Ich personifiziert selbst eine Art Turm zu Babel und tritt in dieser seiner Eigenschaft gegen das Himmlische, gegen Gott auf.<sup>12</sup>

## 5.

*Grodek* ist eines der letzten und bekanntesten Gedichte des Dichters, das kurz vor seinem Tod entstand. Trakl, der in der Schlacht von Grodek/Rawa-Ruska als Militärapotheker eingesetzt wurde, konnte das schreckliche Leiden der Verwundeten seelisch nicht ertragen. Nach einem verhinderten Selbstmordversuch auf dem Rückzug wird er zur Beobachtung seines Geisteszustandes in das Garnisonsspital von Krakau eingewiesen, wo er kurz danach an den Folgen einer Überdosis Kokain stirbt. Kein Wunder daher, wenn das Gedicht vor diesem Hintergrund oft vor allem auf die Kriegswirklichkeit und die Biographie des Dichters bezogen gelesen wird. Ohne die Legitimität einer solchen Annäherung in Frage zu stellen, ist unter dem hier verfolgten literarischen Aspekt zu betonen: Die Begründung des Aufbaus einer fiktional-poetischen Welt lässt sich nicht allein auf die historische oder seelisch-emotionale Wirklichkeit reduzieren und auch nicht davon ableiten. Warum eine solche Leseweise auch bei Trakl zu kurz greifen würde, soll die nachfolgende Erklärung demonstrieren.

12 Etwas anders interpretiert das Gedicht Rey, der die „[u]nendliche Qual“ des Menschen davon ableitet, dass dieser „sich so sehr nach Gott sehnt, daß er ihn ‚erjagen‘ möchte. Da jedoch das göttliche Wild dem Jäger unerreichbar ist, läßt er sich zu einem titanischen Ansturm gegen den Himmel hinreißen. Der Himmel aber kann nicht erstürmt werden, und so endet das Gedicht ohne die Erlösung des um Gott Ringenden [...] Der Dämonie des triebhaften Lebens verfallen, sehnt er sich nach himmlischer Reinheit, und gerade diese unbändige Sehnsucht treibt ihn in die Schuld der Empörung.“ (Rey, William H.: *Poesie der Antipoesie. Moderne deutsche Lyrik. Genesis. Theorie. Struktur*. Heidelberg: Stiehm 1978, S. 233f.) Wie im Falle des Luzifer-Gedichts geht es jedoch m. E. auch hier – dies deutet die Metaphorik des biblischen Turms von Babel an – um den Größenwahn, die Vermessenheit und die Überheblichkeit des Menschen, der den Himmel stürmen will.



Am Abend tönen die herbstlichen Wälder  
 Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen  
 Und blauen Seen, darüber die Sonne  
 Düstrier hinrollt; umfängt die Nacht  
 Sterbende Krieger, die wilde Klage  
 Ihrer zerbrochenen Münder.  
 Doch stille sammelt im Weidengrund  
 Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt  
 Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;  
 Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.  
 Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen  
 Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,  
 Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;  
 Und leise tönen im Rohr die dunkeln Flöten des Herbstes.  
 O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre  
 Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,  
 Die ungeborenen Enkel.<sup>13</sup>

Im globalen Aufbau von *Grodek* und *Menschheit* lässt sich eine gewisse Ähnlichkeit beobachten. Beide gliedern sich in zwei Teile, in deren Mittelpunkt verborgen die Figur des zürnenden und des erbarmenden Gottes steht. Nicht nur die historischen Ereignisse der Schlacht bei Grodek, auch die fiktiven Geschehnisse des gleichnamigen Gedichts finden, gleichsam selbstverständlich, im irdisch-menschlichen Bereich statt. Dennoch hängen letztere grundsätzlich mit einem „zürnenden Gott“ zusammen, der unerwartet mitten im Morden und Zerstören, im „roten Gewölk“, im „vergoßnen Blut“ Gestalt annimmt, transparent wird. Dieser Umstand erklärt, dass der Krieg, ähnlich wie in *Menschheit*, mittelbar als Folge des Sündenfalls, in gewisser Weise als Gottes Strafe anzusehen ist, der den sündigen Menschen einst aus dem Paradies vertrieb und nun dem endgültigen Verderben anheim gibt. Bereits am Anfang vermitteln die Bilder des „vergoßne[n] Blut[es]“, der „[s]terbende[n] Krieger“ und der „wilde[n] Klage“ ihrer „zerbrochenen Münder“ eine apokalyptische Untergangsvision, die visuell im zyklischen Verlauf der Tageszeiten durchlässig wird. Zunächst bildet der Sonnenuntergang, die „[d]üstrier“ hinrollende „Sonne“ in ihrer kosmischen Abwärtsbewegung, symbolisch auch die Geschichte des Menschen in seinem Sturz mit ab. Diese Annahme wird zum Teil auch durch die kontrapunktische Position einer idyllischen Naturwelt „herbstliche[r] Wälder“, „goldne[r] Ebenen“ und „blaue[r] Seen“ unterstützt, in der noch eine paradisiatische Landschaft in ihrer Vernichtung kurz aufscheint. Die letzte Phase der untergehenden Sonne, der Bildkomplex des „[r]ote[n] Gewölk[s]“, des „vergoßne[n] Blut[s]“

13 HKA I, S. 167.



im Weidengrund, formt sich in die Epiphanie eines „zürnende[n] Gott[es]“ um, dessen Vision wiederum an den Sündenfall wie auch an das Gericht Gottes über den sündig gewordenen Menschen erinnert. Dem Sonnenuntergang und der Abenddämmerung folgt schließlich der Mondaufgang, der sich kaum merklich und nur indirekt als „mondne Kühle“ in der Textwelt manifestiert. Als würde dabei die ehemalige Sonnenzeit durch die nächtliche Mondzeit der Gegenwart, die arkadische Idylle durch Vergehen und Tod abgelöst. Die „schwarze Verwesung“ – Metapher des Nachtschemas –, in die „[a]lle Straßen“ irdischen Lebens münden, deutet unmissverständlich, im Grunde bereits das Schlussbild des Gedichts über die „ungebornen Enkel“ vorwegnehmend, auf das apokalyptische Ende des Menschen und der Menschheit hin. Dieses Ende stellt, zwar von Menschenhand und unter Menschen ausgeführt, unterschwellig Gottes Willen dar, die Vollendung seines Fluches, die Erfüllung seiner Verdammung der Sündigen. An diesem Punkt zeigt sich jedoch, ähnlich dem durchbrechenden Licht in *Menschheit*, ein unerwartetes Zeichen göttlicher Gnade. Das unausweichliche Verhängnis „schwarze[r] Verwesung“ wird nämlich durch das vage Gegenbild eines erlösenden Todes aufgewogen, durch „der Schwester Schatten“, der „[u]nter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen“ erscheint. Das „goldne[m] Gezweig“ – Metapher des Sternenhimmels und Emblem der göttlichen Gnade – macht in der himmlisch-geistlichen Sphäre der Nacht den paradiesischen Baum des Lebens durchlässig und deutet damit latent die mögliche Wiedergeburt und Überwindung des Todes an. Die Verortung der Schwester-Vision unter den Sternen wie auch die Bewegung ihres Schattenwesens legen nahe, dass sie eine mondene Imaginationsfigur darstellt, deren Schatten „durch den schweigenden Hain“ schwankt, um die Toten, die „Geister der Helden“, die „blutenden Häupter“ zu grüßen. Die Szene wird durch die stille Trauermusik der Natur begleitet<sup>14</sup>, in der das Tönen „[v]on tödlichen Waffen“ in der friedlichen Naturlandschaft am Anfang des Gedichts motivisch aufgenommen und vollendet wird: „Und leise tönen im Rohr die dunklen Flöten des Herbstes“. Sie führt andererseits zum Auftakt der drei Schlussverse hinüber: „O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre“. Es handelt sich dabei um eine besonders schwerverständliche Zeile, die auf den ersten Blick in keinem unmittelbaren Erklärungszusammenhang mit dem bisherigen Verlauf der Textwelt steht. Im Fall der „ehernen Altäre“ ist deshalb zweckmäßiger, von eventuellen intertextuellen Bezügen auszugehen. In 2. Mose 27,1–8 fungiert der ‚eherne Altar‘ als der Ort, wo Opfer dargebracht werden und das Blut der geschlachteten Tiere aufgefangen wird. Diese Rolle lässt sich den „ehernen Altären“ im Gedicht insofern übertragen, als es auch dort um Toten, „Geister der Helden“ und um „blutende Häupter“, das heißt um Blutopfer geht, die der Krieg von den Menschen, un-

14 Ähnlich auch Doppler, Alfred: Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte. Salzburg: Otto Müller 2001, S. 79.



tergründig Gott von den Sündigen fordert. In diesem Sinne dürften die „ehernen Altäre“ zugleich auch Stärke und Ewigkeit der göttlichen Macht gegenüber den Menschen repräsentieren. Denkt man im Rahmen des Abend- und Nachtschemas, das den gesamten Verlauf der Textwelt beherrscht, dann ist es nicht abwegig, in den „ehernen Altären“, die motivisch auf die frühere Verszeile „Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt“ zurückverweisen, metaphorisch die Abbildung des Wolken- und Himmelsschemas, intertextuell den Hinweis auf den Thron des Weltenrichters in den Wolken<sup>15</sup> zu erkennen. Aus dieser Sicht erfüllt auch „der Schwester Schatten“ eine Doppelfunktion: Zunächst erschien sie eher als Todesengel, nun scheint sie, indem sie zu den „Geister[n] der Helden“ hinuntersteigt, um sie zu „grüßen“ und ins Himmlische zu führen,<sup>16</sup> zu den Engeln von Gottes Begleitung zu gehören. Unter diesem Aspekt kann der Tod der Helden in diesem apokalyptischen Krieg als ein Opfertod für die sündige Menschheit betrachtet werden.<sup>17</sup> Tod und göttliches Erbarmen werden in der Vision der engelhaft-mondenen Schwester-Figur unter „goldnem Gezweig der Nacht und Sternen“ transparent, die die irdisch-menschliche Sphäre des Untergangs mit der himmlischen Sphäre der Erlösung in Beziehung setzt. In diesem Kontext gewinnt auch der Ausruf „O stolzere Trauer!“ Sinn wie auch die Hinwendung zu den „ehernen Altären“. Doppeldeutig wie der zürnende und erbarmende Gott, wie „der Schwester Schatten“ als Todesengel und Gottes Engel<sup>18</sup> oder die „Geister der Helden“ als Opfer und Erlöste sind auch die Bilder der letzten beiden Zeilen. Dass sich die „heiße Flamme des Geistes“ – es sei hier an den Auftakt

15 S. Mt. 24; 29–31 oder Offb. 1,7; und 20,11–15.

16 In diesem Kontext ließe sich wahrscheinlich auch der Ausruf „O stolzere Trauer“ erklären: „stolzer[e]“ ist diese „Trauer“ um die Toten, da es sich, wie schon mehrmals betont, nicht um einen Krieg zwischen Menschen, sondern vielmehr zwischen Gott und Mensch handelt, in welchem der Mensch, die Menschheit Gott erliegt. Zugleich wird jedoch dieser Stolz durch das Klagewort „O“ von Anfang an in Frage gestellt.

17 Finck interpretiert die Rolle der Helden im selben Sinn. Bei ihm geht es um „Helden einer menschlichen Tragödie in religiöser Dimension, und so deuten die „blutenden Häupter“ auf das ‚Haupt voll Blut und Wunden‘ der Passion Christi.“ (Finck, Adrien: Nochmals zu Georg Trakls Gedicht *Grodek*. In: *Recherches Germaniques* 25 (1995), S. 185, zit. nach Doppler 2001, S. 79.

18 Sorg kann in seiner Analyse mit dem „zürnende[n] Gott“ und „der Schwester Schatten“ nicht viel anfangen. Er spricht über die „Gewißheit der Existenz eines „zürnenden Gottes“, in die die „Evokation des Leidens und Sterbens“ übergeht. Über „eine Gewißheit allerdings, die folgenlos bleibt und ja auch abgelöst wird von der Schwester, die schattenhaft, vielleicht tröstend, in das Grauen hinabsteigt.“ (Sorg, Bernhard: *Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn*. Tübingen: Niemeyer 1984, S. 137.) Auch anhand der letzten drei Zeilen bietet er eher nur alternative Lesemöglichkeiten an, ohne auf die Deutung von Bildern wie „O stolzere Trauer!“ oder „ihr ehernen Altäre“ genauer einzugehen. Sein Interesse gilt grundsätzlich der Ich- sowie der Subjekt-Objekt-Problematik, wobei bestimmte Aspekte von Trakls Lyrik als Beispiel für seine These dienen. Er stellt dabei fest: „Die unübersteigbare Antinomie zwischen Subjekt und Objekt [...] erreicht den Punkt, wo sie für einen Moment verschwindet, wo nichts ist als das Ende und wo Ich und die Welt einem Dritten konfrontiert sind: ihrer Auslöschung.“ (Ebd., S. 138f.)



von *An Luzifer* erinnert – in der grausamen Verwüstung des Krieges noch am Leben hält, ist nicht der Hoffnung, sondern dem „gewaltigen Schmerz“ zu verdanken, der wegen der „ungeborenen Enkel“ gefühlt wird. Das Bangen um die nachfolgenden Generationen, die nicht mehr geboren werden, ist noch größer als um die Getöteten. In der Vernichtung der „ungeborenen Enkel“ wäre der göttliche Fluch von einst vollendet und würde der endgültige apokalyptische Untergang der Menschheit erfolgen, den sie in „Evas Schatten“ selbst heraufbeschwört und durch den Krieg auch selbst verwirklicht. Zunächst ist jedoch die „heiße Flamme des Geistes“ noch nicht erloschen, somit bleibt auch hier noch eine vage Hoffnung auf die „Enkel“, auf das künftige Fortleben der Menschheit bestehen, ähnlich der Hoffnung auf die Aufnahme der Toten im Himmlischen.<sup>19</sup>

## 6.

Unterstützt wird diese Annahme schließlich auch durch das Nachlassgedicht *Gericht*, das sich bezüglich der menschlichen Unheilsgeschichte als besonders einleuchtend erweist:

Hütten der Kindheit im Herbst sind,  
Verfallener Weiler; dunkle Gestalten,  
Singende Mütter im Abendwind;  
An Fenstern Angelus und Händefalten.

Tote Geburt; auf grünem Grund  
Blauer Blumen Geheimnis und Stille.  
Wahnsinn öffnet den purpurnen Mund:  
Dies irae – Grab und Stille.

- 19 Doppler unternimmt zwar keine Differenzierung in den Kennzeichnungen der Landschaft, die er alle – so auch die „mondne Kühle“, die in der hiesigen Analyse vielmehr als Vorzeichen des Todes angesehen wird – schön und kostbar sowie „im Kontrast zum Tönen der tödlichen Waffen“ sieht (Doppler 2001, S. 79). Zum anderen kann jedoch mit seiner Analyse voll einverstanden sein, wenn er feststellt: „In diesem unheimlichen Ineinanderwirken von Natur und menschlicher Untat steigt das Bild eines apokalyptischen Strafgerichtes auf.“ (Ebd., S. 79.) Der Ausruf „O stolzere Trauer“ gilt nach Doppler weder der konventionellen Pathetik, „die in stolzer Trauer den Helden auf den Altar des Vaterlandes gehoben hat“, noch allein „der Trauer um die Enkel, die wegen des vergossenen Blutes nicht mehr geboren werden können.“ (Ebd., S. 79.) Auch stimmt Dopplers Feststellung in gewisser Hinsicht mit dem hier entwickelten Gedankengang überein, wenn er behauptet: „Die heiße Flamme des Geistes“, die ‚ein gewaltiger Schmerz‘ nährt, verweist auf die Sorge um die Nachgeborenen, die von ihren kriegerischen Vorfahren abhängig und an sie gebunden als Opfer des Kriegsgeistes nicht zu einem rechten Leben geboren werden können, zugleich ist der gewaltige Schmerz die verzweifelte Hoffnung, daß dieser Krieg zu einer Wandlung führen könnte.“ (Ebd., S. 79f.) Das Fazit lautet: „Trakl stellt in seinem letzten Gedicht ein Geschehen dar, in dem ein persönlich erfahrenes Unheil als universelle menschliche Katastrophe erfahrbar wird.“ (Ebd., S. 80.)



Tasten an grünen Dornen hin;  
 Im Schlaf: Blutspeien, Hunger und Lachen;  
 Feuer im Dorf, Erwachen im Grün;  
 Angst und Schaukeln auf gurgelnden Nachen.

Oder an hölzerner Stiege lehnt  
 Wieder der Fremden Schatten. –  
 Armer Sünder ins Blaue verseht  
 Ließ seine Fäulnis Lilien und Ratten.<sup>20</sup>

Genau in der Mittelachse des Gedichts, das die Traklsche Version des Jüngsten Tages darstellt, steht „Dies irae“, das heißt der ‚Tag des Zorns‘, der intertextuell einerseits den Anfang eines lateinischen Hymnus auf das Weltgericht zitiert, andererseits mit der Motivik des göttlichen Zorns in Trakls Werk eng verbunden ist. Es ist daher kein Zufall, dass auf „Dies irae“ in der zweiten Hälfte des Verses gleich das Urteil folgt: „Grab und Stille“. Die vier Strophen kennzeichnen die Geschichte des Menschen aus der Perspektive der Gegenwart in seinen charakteristischen Phasen zwischen Geburt und Tod. So sind etwa die „Hütten der Kindheit“ bereits in Herbst gehüllt, der „Weiler“ ist verfallen, im „Abendwind“ tauchen nur „dunkle Gestalten“ und „[s]ingende Mütter“ der Erinnerung auf. Trotz Beten, trotz „Angelus und Händefalten“ wird, die Gedichte *Im Dorf* und *Geburt* mit heraufbeschwörend, die Menschenwelt durch die „[t]ote Geburt“ bestimmt. Damit erfüllt sich Gottes Fluch, der die Frau nach der Vertreibung aus dem Paradies mit schwerer und schmerzlicher Geburt im irdischen Leben bestraft, wie dies auch die Verschließung des Sternenhimmels vor dem Geschehenen symbolisch zum Ausdruck bringt: „Tote Geburt; auf grünem Grund / Blauer Blumen Geheimnis und Stille.“ An die Vollendung der Verdammung schließt sich ein Bild an, in dem der „Wahnsinn“ den „purpurnen Mund“ öffnet, der Schuldige seine Schuld bekennt und somit auf der Folie der einfachen Dorfszene gleichsam auch der jüngste Tag, das Weltgericht durchlässig wird: „Dies irae – Grab und Stille.“ Die nachfolgende Strophe mit dem Hintasten „an grünen Dornen“, den Albträumen von „Blutspeien, Hunger und Lachen“ und dem „Feuer im Dorf“ ruft Bilder menschlicher Passion hervor, zum Teil erweckt sie jedoch durch das „Erwachen im Grün“ auch Hoffnung. Die Schlusszeile von Strophe 3 stellt wiederum eine Art Charonfahrt, eine Reise in die Unterwelt dar, wie sich dies graduell in „Angst“ und „Schaukeln“ sowie im Attribut „gurgelnd“ als Kennzeichen des Mediums des „Nachens“ und des Todes zugleich manifestiert. Als Alternative zur Charonfahrt bietet sich eine merkwürdige Vision in Strophe 4 an: „Oder an hölzerner Stiege lehnt / Wieder der Fremden weißer Schatten“. „[D]er Fremden weißer Schatten“ lässt sich grammatisch auf zweierlei Weise lesen: einerseits kann es sich anhand „der Fremden“

20 HKA I, S. 316.



um Plural handeln, andererseits, und diese Leseweise wird hier vorgezogen, geht es um Singular, um „die Fremde“ und deren toten „weiße[n] Schatten“. Letztere Version, die motivisch auch auf das Schlussbild von *Abendlied* oder den „Schatten der Schwester“ in *Grodek* zurückverweist, ist mit der nachfolgenden Zeile: „Armer Sünder ins Blaue versehnt“, angesichts des Gesamtwerks Trakls, logischer in Einklang zu bringen. Akzeptiert man dies, dann ist hier die Rede metaphorisch wieder von der Erinnerung an das verschuldete Bruder-Schwester-Verhältnis, wobei die „Fremde“ als schattenhafte Vision an der „hölzerne[n] Stiege“ des Zuhauses den „[a]rme[n] Sünder“ heimsucht, der „ins Blaue versehnt“, auf Erlösung im Himmlischen hofft. Entsprechend ambig ist sein Schicksal, indem „seine Fäulnis Lilien und Ratten“ ließ, das heißt sein gespaltenes Wesen Himmlisches und Höllisches hinterlässt.

## 7.

Anhand der analysierten Textbeispiele sollen abschließend noch zwei Bemerkungen gemacht werden. Zum einen beschränken sich die dargestellten unheils- und heilsgeschichtlichen Zusammenhänge nicht allein auf die hier behandelten Gedichte. Sie lassen sich als Erklärungen auf den überwiegenden Teil von Trakls später Dichtung extrapolieren. Es zeichnet sich dabei eine auffällige Wandlung im Werk des Dichters ab: Während das frühe und mittlere Werk bis Mitte / Ende 1912 nach den epigonalen Anfängen vornehmlich durch den dionysisch-apollinischen und den dionysisch-christlichen Gegensatz gekennzeichnet werden kann, verschiebt sich der Akzent im Spätwerk immer mehr zur Auseinandersetzung zwischen der unheils- und heilsgeschichtlichen Bestimmung der Gedichtwelten und ihrer zentralen Protagonisten. Zum anderen muss auch darauf hingewiesen werden, dass es sich bei Trakls Gedichten keineswegs um die Abbildung von vorgegebenen unheils- und heilsgeschichtlichen Narrativen oder Wertordnungen handelt. Die Analysen dürften gezeigt haben, dass diese eher nur als mögliche intertextuelle Bezugsschemata präsent sind und die Eigenständigkeit und autonome Struktur Traklscher Textwelten nicht beeinflussen. Dennoch wird ihnen eine wesentliche Bedeutungsdimension und Kohärenz stiftende Möglichkeit verlorengehen, sollte man die grundlegenden biblischen Hintergrundinformationen, zu denen eine nachweisbare, oft auch explizite intertextuelle Beziehung besteht, bei der Erklärung der Werke nicht berücksichtigen.